Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Bellas Artes
Departamento de Dibujo II (Diseño e Imagen)
Doctorado: Imagen, Tecnología y Diseño



La tipografía en la pintura dadá y en el diseño gráfico *grunge*. Coincidencias e influencias

Leticia de Santos Olmos

Mayo 2009

Tutor:
Agustín Martín Francés

Índice

Índice de figuras

1. Metodología



1. Metodología

Para empezar hemos planteado la hipótesis, con la que hemos trabajado a lo largo del proyecto de investigación.

Hemos buscado una definición de “tipografía” que fuera coherente con el contexto del estudio. Lo siguiente que hicimos fue definir “pintura” en el mismo contexto.

A continuación, hemos fijado los marcos espacio-temporales de nuestro objeto de estudio.

Para conectar un movimiento con otro, hemos buscado una técnica común: el *collage*.

Para cada capítulo hemos consultado diversas fuentes bibliográficas (incluidas en el último capítulo del trabajo), donde aparecen obras en las que el uso de la tipografía se hace mediante la técnica del *collage*. También se han consultado manifiestos, monografías y ensayos en libros publicados como en referencias electrónicas.

Para situar históricamente cada movimiento hemos consultado enciclopedias electrónicas.

Hemos analizado las familias tipográficas encontradas mediante libros de diseño gráfico y tipográfico como *La Tipografía del Siglo XX* de Lewis Blackwell y el *Manual de Tipografía* de Ruari McLean. En el caso del capítulo de diseño gráfico *grunge*, hemos tomado como referencia los libros monográficos que recogen todos los trabajos publicados por David Carson.

Hemos visitado bibliotecas en busca de información relevante.

Hemos hecho reuniones mensuales tutor-alumno.

Para elaborar el discurso hemos contrastado la información mediante fuentes bibliográficas.

2. Hipótesis y objetivos



2. Hipótesis y objetivos

2. Hipótesis y objetivos

2.1. Hipótesis

Las formas tipográficas que aparecen en la pintura dadaísta y en el diseño gráfico *grunge* se basan en principios comunes.

2.2. Objetivos

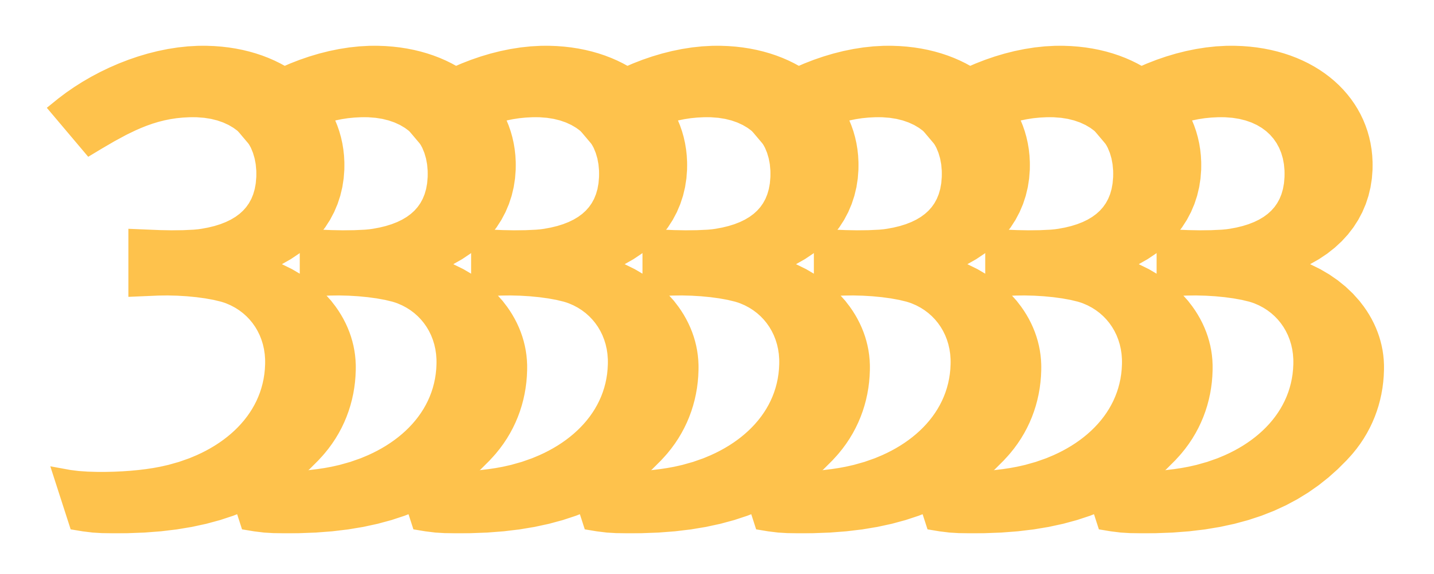
2.2.1. Objetivos generales (principales)

- Investigar la relación existente entre las formas tipográficas que aparecen en la pintura dadaísta y en el diseño gráfico grunge.
- Describir las formas tipográficas de las obras elegidas en ambos movimientos para dar respuesta a la hipótesis planteada.

2.2.2. Objetivos específicos (secundarios)

- Situar en el tiempo cada movimiento.
- Entender y reconocer otras obras afines a estos movimientos mediante sus formas tipográficas, rasgos compositivos e ideológicos.
- Estudiar los factores socioculturales e ideológicos que sean relevantes para la investigación.
- Estudiar otros movimientos intermedios similares.
- Comparar los resultados obtenidos a lo largo del estudio en forma de conclusiones.

3. Introducción



3. Introducción

En este estudio se ha elegido el Dadaísmo por ser el primer movimiento artístico, en el cual los artistas han utilizado restos de impresos en los que las letras actúan a modo de *collage* como un nuevo elemento expresivo. Podría haberse tomado el Futurismo de Marinetti pero sus obras eran poéticas y a pesar de querer romper la sintaxis de la poesía, su ideología respondía a actitudes tradicionales y belicistas. El Futurismo seguiría un camino paralelo e influenciaría plásticamente a otros poetas visuales como Guillaume Apollinaire.

El *grunge* por su parte, fue el primer movimiento dentro del diseño gráfico en el que la letra funciona como elemento expresivo y donde también interviene el *collage*.

A lo largo del trabajo de investigación, se ha seguido una línea de tiempo pasando por los siguientes movimientos artísticos (consecuencia e influencia unos de otros en algunos casos), divididos en capítulos, en los que se han analizado una serie de obras representativas según las fuentes bibliográficas elegidas:

1. Dadaísmo
2. Internacional situacionista y diseño gráfico *punk*
3. Diseño gráfico *grunge*

Hemos prestado atención al movimiento *punk* porque hemos encontrado información relevante para nuestra investigación.

3. 1. Marco espacio-temporal

Estas dos corrientes se sitúan temporalmente en el siglo XX.

El arte dadaísta comienza en 1916 y termina en 1922 coincidiendo con la Primera Guerra Mundial (1914-1918).

El diseño gráfico *grunge* es situado por Manuel Sesma a principio sde los 90 con la obra gráfica de David Carson.

Espacialmente estos dos movimientos se desarrollan en occidente. El Dadaísmo aparece en Suiza, se desarrolla en Alemania y Nueva York y desaparece en Francia. El diseño gráfico *grunge* aparece en Estados Unidos y se extiende por el mundo globalizado.

3. 2. Definición de tipografía

En nuestro trabajo hemos definido "tipografía" con la acepción del Cambridge Advanced Learner's Dictionary descartando las definiciones del Diccionario de la Real Academia de la Lengua, las del Diccionario de Manuel Seco o David Jury por no ajustarse a nuestro objeto de estudio.

La siguiente definición la hemos elegido porque es la más pertinente para aplicarla a nuestra investigación.

> **Typography:**
> the style, size and arrangement of the letters in a piece of printing.[1]

Por lo tanto hemos definido tipografía como el **estilo, tamaño y colocación de las letras en una pieza impresa.**

Los dadaístas no definen tipografía en ninguno de sus manifiestos, ni crean una nueva forma tipográfica, pero sí hacen uso de ella mediante los restos impresos que pegan en sus cuadros. En muchos casos son tipografías *offset* sin pulir.

David Carson tampoco propone una nueva definición de tipografía, pero al igual que los dadaístas hace uso de ella como elemento plástico expresivo. En el caso de Carson, las tipografías son las fuentes digitales que están instaladas en el ordenador.

[1] Typography. Cambridge Advanced Learner's Dictionary. [Publicación en línea] http://dictionary.cambridge.org/define.asp?key=85801&dict=CALD [Consulta: 19 de marzo de 2009]

3. 3. Definición de pintura

Para definir pintura hemos buscado en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua **pintura**, descartando otros diccionarios por que sus acepciones se alejaban de nuestra investigación.

> **Pintura:**
> **2.** f. Tabla, lámina o lienzo en que está pintado algo.[2]

Para completar la definición de "pintura" hemos buscado "pintar":

> **Pintar:**
> **1.** tr. Representar o figurar un objeto en una superficie, con las líneas y los colores convenientes.[3]

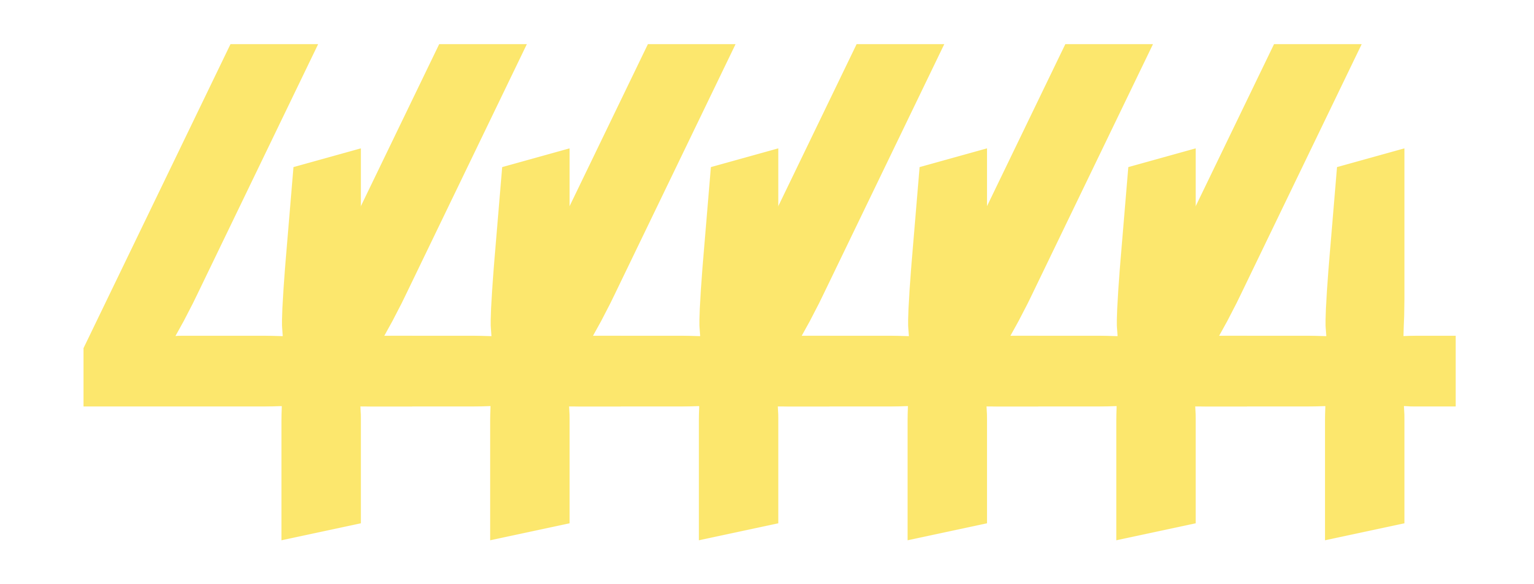
Por lo tanto hemos definido pintura como **el conjunto de objetos representados o figurados en una superficie donde se emplea una técnica concreta.**

En el caso de los dadaístas esta técnica es el *collage.* Querían romper con la técnica del óleo usada por los pintores conservadores y que representaba el arte tradicional.

[2] Pintura. Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. [Publicación en línea] http://buscon.rae.es/draeI/SrvltGUIBusUsual?TIPO_HTML=2&TIPO_BUS=3&LEMA=pintura [Consulta: 19 de marzo de 2009]

[3] Pintar. Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. [Publicación en línea] http://buscon.rae.es/draeI/SrvltGUIBusUsual?TIPO_HTML=2&TIPO_BUS=3&LEMA=pintar [Consulta: 19 de marzo de 2009]

4. El *collage*



4. El *collage*

La técnica del *collage* es una técnica en la cual varios materiales u objetos por ejemplo papel, tela o fotografías, están pegadas en una gran superficie[4].

En el caso de los dadaístas, el collage está formado por impresos (restos de periódicos, carteles...), fotografías y dibujos sobre láminas, tablas y lienzos.

El *collage* en David Carson, está realizado mediante programas de diseño asistido por ordenador donde combina imágenes digitalizadas y fuentes digitales.

También es una técnica usada por el arte posmoderno, período en el que se incluye temporalmente el diseño gráfico *grunge.*

En el libro *El arte en la posmodernidad. Todo vale* de Alfonso de Vicente lo define de la siguiente manera:

> Si hay una catergoría que guste a los posmodernos es la de fragmentario. Como ya se ha visto, guarda estrecha relación con el individualismo surgido de la quiebra de las metas colectivas. En el terreno del arte ello se traduce de varias maneras: desde la más vulgar copia de elementos formales aislados y mezclados con otros de origen distinto a modo de *collage*, hasta la falta de conexión estructural entre las distintas partes de la obra [...][5].

Por lo tanto, el *collage* y la fragmentación serán rasgos que tendrán en común la pintura dadaísta y el diseño gráfico *grunge.*

[4] Collage. Cambridge Advanced Learner's Dictionary. http://dictionary.cambridge.org/define.asp?key=14878&dict=CALD [Consulta: 30 de marzo de 2009]

[5] DE VICENTE, A. *El arte en la postmodernidad. Todo vale.* Ediciones del Drac, S.A., Barcelona, 1989, pg. 109.

5. Dadaísmo



5. Dadaísmo

> Así nació DADA* de una necesidad de independencia, de desconfianza para la comunidad. Aquellos que nos pertenecen conservan su libertad. No reconocemos ninguna teoría. Estamos hartos de las academias cubistas y futuristas: laboratorios de ideas formales. ¿Es que se hace arte para ganar dinero y acariciar a los gentiles burgueses?[6].

El Dadaísmo es un movimiento independiente y libre alejado de cualquier teoría que surge como reacción a la situación política y a la guerra de 1914.

El Dadaísmo fue un movimiento no solamente literario o artístico, sino que tuvo un gran interés desde el punto de vista tipográfico.

Dadá está en contra del arte, de lo burgués, de lo racional, de lo convencional y del orden establecido. Para Tristán Tzara dadá es lo genuino.

Este movimiento desaparece porque se convierte en arte.

Como es sabido son muchos los autores que han investigado la tipografía en la pintura y el diseño como elemento expresivo, como es el caso de Enric Satué, Claude Leclanche-Boulé o Manuel Sesma, pero ninguno ha profundizado en el movimiento dadá

El Dadaísmo descontextualiza el signo lingüístico dando otro sentido al texto. En tipografía el signo lingüístico corresponde al carácter.

Hasta este momento la función de la tipografía era la de componer textos dentro de una página.

En cierto momento las vanguardias se preguntaron ¿qué es el arte? y los dadaístas respondieron a esta pregunta abriendo un campo experimental con la tipografía, usando técnicas como: superposiciones de imágenes, desproporciones de tamaños de letras o combinaciones de diferentes familias tipográficas.

[6] TZARA, T. *Siete Manifiestos Dada.* Traducción de Huberto Halter. Editorial Tusquets. Barcelona, 1981, pg. 14-15.

En estos experimentos querían acercar el arte a la realidad social como crítica a la situación política de la guerra.

Paralelamente la Bauhaus estudiaba nuevos modelos estructurados y racionales que el dadaísmo quería destruir, hecho que se manifestaba en sus composiciones que rompían el sentido del texto mediante la mezcla de tipografías, composiciones ilógicas, diagonales y letras puestas al azar.

5.1. La espontaneidad dadá

> Sin fin ni designio, sin organización: la locura indomable, la descomposición. Los fuertes por la palabra o por la fuerza sobrevivirán, pues son vivos en la defensa (...)[7]

Como vemos en esta cita, los dadaístas defienden la creación improvisada, sin normas y sin organización.

[7] TZARA, T. *Siete Manifiestos Dada.* Traducción de Huberto Halter. Editorial Tusquets. Barcelona, 1981, pg. 22.

KARAWANE
jolifanto bambla ô falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
blago bung
bosso fataka
ü üü ü
schampa wulla wussa ólobo
hej tatta gôrem
eschige zunbada
wulubu ssubudu uluw ssubudu
tumba ba- umf
kusagauma
ba - umf

(Fig. 1)

Los actos espontáneos y escandalosos de los dadaístas acababan en tumultos y disturbios que conllevaban la prohibición de muchas de sus publicaciones.

En 1919, el mismo año en que se fundó el manifiesto, el dadaísta Hugo Ball presentó su poema alemán Karawane (Fig. 1)[8], poema que consiste en palabras absurdas. Su significado reside en su inteligibilidad que refleja el principal principio del dadaísmo.

En el poema de Ball, se combinan diferentes tipos de letras que marcan el inicio y el final de los versos, donde pueden verse tipografías de palo seco, góticas, clásicas, que él combina con diferentes variantes: itálicas, redondas, *bold* o condensadas.

Además de crear nuevos formas de expresión literaria como los poemas fónicos, experimentaron con los poemas creados al azar.

Los dadaístas adoptaron como suya la técnica del *collage.* Los cubistas Pablo Picasso y Georges Braque fueron los primeros en usar esta técnica renunciando a la técnica tradicional del óleo.

Las formas tipográficas vanguardistas estaban inspiradas en formas geométricas puras como el círculo, cuadrado y triángulo. Estas formas reflejaban las ideas que transmitía la escuela de la Bauhaus. La tipografía que representaba estas formas fue la Futura (Fig. 2) creada en 1924 por Paul Renner. Pero los dadaístas no harían uso de esta tipografía.

[8] Hugo Ball “Karawane”. Wikipedia. [Publicación en línea] http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hugo_ball_karawane.png [Consulta: 26 diciembre de 2008]

(Fig. 2)

ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZÀÉ
ÎÕÜabcdefghijklmn
opqrstuvwxyzàéîõü

La tipografía usada en la pintura dadá fue muy interesante como ejercicio experimental, ya que es totalmente inutilizable con fines de información y publicidad.

Los recortes de diversas formas tipográficas se superponen con las imágenes y tienen un fuerte dinamismo visual.

Los dadaístas no pretendían romper las reglas de la tipografía ni subvertir el gusto de la época sino presentar una "nueva forma de lectura".

El grupo dadaísta originado en Berlín introdujo en sus *collages* el fotomontaje, desconocido en Zurich, que consistía en una técnica que incorporaba fotografías, recortes tipográficos, recortes de periódicos y titulares impresos, ampliando el lenguaje plástico dadá que conseguía expresar dinamismo, cercanía e inmediatez. Sus fotomontajes no eran manifestaciones artísticas independientes, sino que formaban parte de carteles, sobrecubiertas de libros o ilustraciones en periódicos.

El dadaísmo dejó huella en la historia de la tipografía e influenció a posteriores generaciones de diseñadores gráficos como veremos en el siguiente capítulo, ya que el dadaísmo fue capaz de crear un nuevo lenguaje de expresión mediante la tipografía cuando otros utilizaban los ya existentes.

5.2. Obras

En este estudio hemos elegido siete imágenes de obras artísticas que Diezmar Elger (autor del libro "Dadaísmo"[9]), considera representativas del movimiento dadaísta y en las que además aparecen formas tipográficas.

5.2.1. Sin título (may 191)

(Collage, 21,6x17,3 cm)

La primera obra sobre la que vamos a trabajar es "Sin título (may 91)", (Fig. 3)[10] de Kurt Schwitters. No sabemos exactamente en qué momento fue creada, pero el autor del libro intuye que fuese hacia

[9] ELGER, D. *Dadaísmo*. Editorial Taschen. Barcelona, 2004.

[10] *Íbidem*, pg. 62-63.

1919 ya que en la obra puede leerse este dato. Además de haber acabado la guerra en junio de ese mismo año, se firmaba el Tratado de Versalles que ponía fin a la Primera Guerra Mundial entre Alemania y los Países Aliados por medio de la Conferencia de Paz de París.

Schwitters se sirvió de elementos que recogía en su día a día como recortes de periódicos y fotografías que incluiría más tarde en su obra artística.



(Fig. 3)



Recurre al collage de materiales encontrados en la calle; probablemente los trozos de texto pegados en el cuadro fueran originalmente fragmentos de papel impreso y carteles que encontraba en las fachadas de los edificios y que arrancaba mientras paseaba por la calle.

En este cuadro podemos distinguir dos tipografías del mismo estilo gótico, en ambos casos recortadas manualmente, dando un aspecto de “paso del tiempo”, como si se tratara de restos de posters que hubieran sido pegados en una pared y éste fuera el resultado de los que resistieron ese “paso del tiempo”. Schwitters nos muestra una visión subjetiva del paso de la guerra y sus consecuencias.

En cuanto al color, vemos que el negro de las tipografías es el elemento que adquiere mayor potencia en la composición sobre un fondo de tonos claros apagados, que muestran la decadencia y penuria emocional en la que se encontraban. De esta forma las letras expresan su “grito de libertad frente a una nación empobrecida”[11].

5.2.2. Dibujo i [12]

(Offset sobre papel, 11x8,7 cm)

Obra realizada por Kurt Schwitters en 1920 (Fig. 4). Es una hoja que aparentemente parece estar realizada como un *collage*, pero no está compuesta por fragmentos de papel. Esta imagen es el resultado de la repetida impresión mecánica de diversos textos sobre una misma hoja. Al igual que en su anterior obra, ésta fue realizada recopilando desechos en una de las imprentas de Hannover. En estas hojas, Schwitters encontró el verdadero sentido del *collage*. En este proceso artístico, lo importante no es la habilidad pictórica del artística, sino únicamente la experimentación mediante la improvisación.

Según Elger, Schwitters expresa el dibujo artístico como un proceso en el que se descubren nuevos “ritmos y expresiones en fragmentos de la naturaleza”.

[11] *Íbidem.*

[12] *Íbidem,* pg. 66-67.

En este caso, vuelve a utilizar una tipografía de la familia de las góticas pero además combina con otras tipografías de transición (puede observarse este detalle en una “a” sin remate que pertenece



(Fig. 4)

a otra tipografía). Si comparamos esta imagen con la anterior (Fig. 3), vemos que no existe gran contraste entre unos cuerpos y otros, el tamaño es prácticamente el mismo.

El mayor contraste se hace notable en el uso del color, ya que en su totalidad, la composición es demasiado confusa y espesa.

Al contrario que en la obra anterior, Schwitters emplea zonas del texto en “negativo”.

Además de textos, superpone números e imágenes (ilustración de la fachada de una casa); elementos que atribuyen al cartel un carácter experimental. En este caso, se han probado diferentes elementos plásticos unos encima de otros.

También puede verse una retícula creada a partir de líneas verticales y horizontales donde se ha situado el texto. Esta composición da a la obra un ritmo regular.

5.2.3. El culpable permanece anónimo

(Plumilla y tinta china, collage sobre cartón, 50,7 x 35,5 cm)

Esta obra *Der Schuldige bleibt unerfannt* (“El culpable permanece anónimo”. Fig. 4)[13] fue creada en 1919 por George Grosz.

En ella se combinan los trazos de la pluma con fotografías y recortes de carteles y periódicos de la época con la técnica del *collage*.

Los personajes que representaba en sus obras encarnaban la clase social a la que representan. Dibujó a los vencedores y vencidos de los años de guerra y descubrió que había una línea que separaba en dos la sociedad alemana: los mutilados de guerra, mendigos y prostitutas paseaban por las calles, del mismo modo que lo hacían los burgueses bien alimentados y los grandes industriales. Grosz veía en su obra un medio de lucha política: “pintaba y dibujaba con ánimo de contradicción, y por medio de mi trabajo intentaba convencer al mundo de lo feo, enfermo e hipócrita que realmente era”[14].

[13] *Íbidem,* pg. 48-49.
[14] *Íbidem.*


Kuppler
Newcastle.
Missionshotel.
DON
SING
Kapitalisten
Swansea
Hamburg
Antwerpen
Trä-tä-tä!
100
Der
Schuldige
bleibt
unerkannt.
KAL

(Fig. 5)

El cuadro representa las calles de Berlín en las que se pasea esta sociedad dividida.

En esta obra aparecen dos personajes: el culpable es el personaje principal del cuadro que ocupa la mayor superficie, tiene un recorte de una figura que le grita "Tra-ta-tá", mientras que a la altura de su boca aparecen las palabras del título de la obra "Der" "Schuldige" "bleibt" "unverfannt" ("El culpable permanece anónimo"). Este personaje se aferra con ambas manos al dinero y a la "muerte" y de su coronilla aparece un recorte con la palabra "kapitalisten" ("capitalista"). Representa a los burgueses de la época.

En un segundo plano, la figura de la prostituta simboliza los perdedores de la guerra, la penuria y la pobreza.

Grosz en este caso, da mucha importancia al trazo de la plumilla y al dibujo. Usa los recortes de palabras de forma complementaria. Entre las tipografías que se pueden observar aparecen tipografías de palo seco o *sans serif*. También puede verse la tipografía gótica, aunque en este caso se ha dado más importancia al dibujo y al color (sólo negro con un ocre de fondo).

Para entender esta obra, es necesario conocer la postura política radical de Grosz y su ingreso en el Partido Comunista y en el Club Dadá.

5.2.4. Tierra soleada

(Reproducción, el original se ha perdido)

John Heartfield en colaboración con George Grosz, realiza *Tierra Soleada* (Fig. 6)[15] en 1919 empleando en toda la composición la técnica del *collage*.

En la obra aparecen fragmentos de postales, fotos de familias y recortes de periódicos del año 1919. Se centraron en detalles concretos como alterar el título *Nur am Rhein da Hill ich hin* ("Sólo al Rin quisiera ir"), por *Nur am Rhein dadada Hill ich hin* ("Sólo dadada Rin quisiera ir"), y sustituyeron el rostro de un ángel por el del presidente del conservador Partido Popular Alemán[16].

En esta obra vuelven a aparecer recortes de periódicos, en los que se observan diversas familias tipográficas: egipcias, palo seco y gó-

[15] *Íbidem*, pg. 52-53.
[16] *Íbidem*.

tica. Contrastan los tamaños desproporcionados en los que aparece el nombre “Dadá” (además de grandes interletrados), con los cuerpos diminutos empleados en las columnas de los periódicos.

Al igual que en el ejemplo anterior (Fig.6) el texto tiene una doble función: plástica y propagandística.

El negro vuelve a ser el color dominante, característico de las fotografías de la época y de la producción de periódicos.



(Fig. 6)

En esta obra podemos ver una composición caótica con unas diagonales muy marcadas que confieren un gran dinamismo a la composición.

Las tipografías que aparecen en las palabras DADA son egipcias y las que aparecen para los titulares de periódicos son góticas de transición[16].

5.2.5. Portada "Der Dadá"
(Revista, 23x15,7)

En 1919, Raoul Hausmann editó el primer número de la publicación periódica *Der Dada* (Fig. 7)[17], que tenía una cubierta basada en los *collages* dadaístas.

En este último número de la revista *Der Dada*, desaparecen las tipografías góticas, y se emplean grotescas de palo seco combinadas con diferentes cuerpos. También se combinan mayúsculas y minúsculas de otras familias tipográficas.

La solución gráfica del nombre de la revista *Der Dada* mediante la combinación de mayúsculas y minúsculas tiene cierto parecido, como veremos más adelante, con el título de la revista *Ray Gun* de David Carson.

Existe un mayor número de tipografías de palo seco pero en ese momento no eran tan conocidas ya que se empezaron a difundir en 1925 con la Futura de Paul Renner.

Pueden apreciarse también algunos restos de tipografías decorativas que aparecerán también en la obra "ABCD" (Fig.9).

En cuanto a la estructura interna, podemos observar que existen también unas diagonales donde han colocado sus recortes.

El centro de la composición lo ocupa un retrato de Raoul Hausmann, fundador de la revista en 1919 y un recorte con el nombre de su colega dadaísta Grosz a modo de guiño.

[16] La tipografía gótica de transición es una versión entre la gótica y la gótica cursiva y no terminan en rectángulos. Para más información véase McLEAN, R. Manual de Tipografía. Traducción de Catalina Martínez. Hermann Blume. Madrid, 1987. Pág. 63.

[17] ELGER, D. *Dadaísmo*. Editorial Taschen. Barcelona, 2004. Pág. 54-55.


DER DADA 3
DADA
dada
John Heartfield mont.
DER MALIK-VERLAG BERLIN ABTEILUNG DADA

(Fig. 7)

5.2.6. El crítico de arte
(Collage 31,4 x 25,1 cm)

Raoul Hausmann firma esta pieza en 1920, donde los fragmentos de texto resultan incompresibles y carentes de significado.

Defensor de los nuevos medios de expresión, Hausmann intenta "crear una realidad mediante el uso de fragmentos de realidad", criticando la pintura expresionista y a los historiadores que la aprobaban.

A modo de crítica, podemos ver un billete que asoma de la parte trasera de la espalda, que podría representar el dinero que aceptaban los críticos de arte a modo de soborno para influir en el mercado artístico.

Hausmann crea *El crítico de arte* (Fig. 8)[18], compuesto por el rostro agujereado de un George Grosz difícilmente identificable por los dibujos de los ojos y boca descuidadamente garabateados sobre trozos de papel pegados.

El personaje principal marca un eje simétrico que divide la composición en dos partes. Este eje está cortado perpendicularmente por los fragmentos de texto del fondo.

La tipografía del fondo, de enormes proporciones también, pertenece a la familia de las egipcias, pero en este caso está ligeramente condensada y se sale de los márgenes por lo que resulta más impactante. El contraste del negro sobre el fondo naranja hace que cada letra tenga identidad por sí misma y cobre protagonismo dentro del cuadro.



La técnica empleada para sellar las letras podría ser mediante estampación ya que pueden observarse zonas no impresas que han sido descuidadas; está hecho posiblemente con ese propósito que caracteriza todas las obras dadaístas, dejándose ver el fondo del cartel.

El resto se compone de fragmentos de fotografías y de periódicos, incluso aparece la tarjeta de visita de Hausmann, compuesta en letras mayúsculas y con una tipografía de estilo romano.

En este caso, también la tinta negra vuelve a aparecer con suma importancia sobre el resto de la composición.

[18] *Íbidem*, pg. 36-37.


RAOUL HAUSMANN
PRÄSIDENT DER SONNE,
DES MONDES UND DER KLEINEN ERDE
DADASOPH DADARAOUL, DIREKTOR DES CIRKUS
Porträt
Porträt
CONSTRUIERT
George Grosz / 1920
849 B VENUS
AMERICAN PENCIL CO. New York

(Fig. 8)

5.2.7. ABCD

(Collage, 40,6 x 28,6 cm)

El fotomontaje *ABCD* (Fig. 9)[19], realizado hacia de 1920 por Raoul Hausmann, se presenta como un *collage* con una composición caótica y asimétrica, formado por fragmentos de fotografías, recortes de libros de geografía y anatomía, billetes y diversos grafismos.

El tema central es un autorretrato del propio Hausmann que parece que grita *ABCD*. Este grito puede relacionarse con la palabra *voce,* (en italiano voz) que aparece también en el cuadro y que hace referencia a poemas fónicos de los futuristas italianos.

Haussmann en sus poemas desintegraba el lenguaje, aislaba sílabas sueltas y las reordenaba a su gusto. De este modo privaba al lenguaje de su función comunicativa, dotando a los sonidos de autonomía propia que ofrecía a los oyentes una nueva experiencia acústica.



El resto de texto parece que carece de significado, a excepción de una referencia a Schwitters mediante la palabra MERZ y otra a su propio nombre a modo de firma.

Pueden observarse una gran cantidad de fragmentos de recortes de varias familias tipográficas: palo seco, romana moderna, decorativa y egipcia, no apareciendo las pertenecientes a la familia gótica. Como en “El crítico de arte” hay un texto de grandes dimensiones con una tipografía egipcia condensada. Hay mayor cantidad de mayúsculas, y algunas letras y números podrían confundirse entre ellos: 6-9, U-T, H-T.

Vemos, por segunda vez, tipografías decorativas como en la portada de Der Dadá (Fig. 7).

Este cuadro al igual que sus poemas, habla de sonoridad y plasticidad, del contenido fónico de los poemas, de la diversidad, llegando a rozar el surrealismo por medio de la mezcla de tan dispares fragmentos.

[19] *Íbidem,* pg. 54-55.


RAOUL HAUSMAN
als Seelenmargarin
MERZ-
ember 192
Kaiserju
ums-Stadt
Stücke
Rang rechts
96
AB
2
6
ABCD
17
Südamerika
Indischer Ozean

(Fig. 9)

6. Diseño gráfico *grunge*



6. Diseño gráfico *grunge*

6.1. Orígenes del diseño gráfico posmoderno

6.1.1. Internacional situacionista

Para situar el origen del diseño gráfico *grunge* se ha tomado de referencia el origen del diseño posmoderno que propone Rick Poynor situándolo en el diseño gráfico *punk* por tener características posmodernas como el uso del *collage*.

Comenzaremos entonces con la creación del movimiento Situacionista (Internacional Situacionista) en 1957.

Después del paso del Surrealismo y la Internacional Letrista tras la disolución del dadaísmo, se funda la Internacional Situacionista como fusión del movimiento Internacional para una Bauhaus imaginista, establecido por Asper Jorn, y la Internacional Letrista de Guy Debord establecida en París desde 1952[20].

Este movimiento pretendía crear "situaciones" (ambientes momentáneos de la vida), defender la concepción humanística de la sociedad y recuperar el sentimiento que la industria capitalista y el control estatal estaban aniquilando.

En el ámbito artístico, Debord defendía el arte como herramienta para propósitos de propaganda de clase, negando la concepción burguesa del arte.

El autor Marcus Greil conecta este movimiento con el Dadaísmo y como vemos Guy Debord, reconoce la influencia del Dadaísmo en posteriores movimientos y manifiesta su postura a favor de las ideas dadaísta en contra de la guerra:

> El dadaísmo, constituido por refugiados y desertores de la primera guerra mundial en Zurich y Nueva York, quería ser el rechazo de todos los valores de la sociedad burguesa, cuyo fracaso se acababa de mostrar en el estallido de la guerra. Sus violentas manifestaciones en la Alemania y la Francia de posguerra se refieren principal-

[20] BALIUS, A. Andre Balius. [Publicación en línea] http://www.andreubalius.com/andreubalius/andreu03_textos03.html [Consulta: 26 de diciembre de 2008]

mente a la destrucción del arte y de la escritura, y en menor medida, a ciertas formas de comportamiento (espectáculos, discursos, paseos deliberadamente imbéciles). Su función histórica es haber dado un golpe mortal a la concepción tradicional de la cultura. La disolución casi inmediata del dadaísmo era necesaria por su definición totalmente negativa. Pero el espíritu dadaísta ha determinado una parte de todos los movimientos que le han sucedido[21].

(Guy Debord)

La ciudad se convirtió en el espacio para la expresión proletaria que seguiría desarrollandose en el *punk*.

No sólo este fue el nexo de unión entre la Internacional Situacionista y el *punk.* Las raíces estéticas podemos encontrarlas en la década de 1970 con Jamie Reid (1945-) miembro de la Internacional Situacionista, artista y anarquista británico. Reid trabajó como grafista en la revista *Suburban Press* donde utilizó el *collage* para las cabeceras del periódico. Su técnica consistía en recortar diferentes tipografías y cuerpos tipográficos para formar palabras que no fueran reconocibles mediante la escritura manual, como si fueran "notas de rescate".

El situacionismo murió con la disolución de la Internacional Situacionista en 1972, pero antes de que esto ocurriera un movimiento juvenil del Reino Unido le tomó el relevo. Este grupo proletario al igual que el grupo dadá, estaba en contra de la política conservadora y de la decadencia social del país.

Tenían unos ideales políticos similares a los defendidos por Guy Debord fundamentados en la libertad y el cambio.

El *punk* hacía gran uso de la técnica del *collage,* una de las principales características del arte posmoderno.

6.1.2. El diseño gráfico *punk*

El término inglés "*punk*" tiene un significado despectivo que significa "gamberro" o "vándalo".

[21] DEBORD, G., fragmento del texto *Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional*, 1957. [Web en línea] http://www.sindominio.net/ash/informe.htm [Consulta: 26 de diciembre de 2008]

A finales de los años 1960, una corriente de jóvenes de Gran Bretaña y otros países industrializados consideraban que el rock había pasado de ser un medio de expresión para los jóvenes a una mera herramienta de mercado y escaparate de los músicos de entonces, alejando la música de la gente común.

El *punk* surgió en contra de la rigidez de los convencionalismos que ocultaban formas de opresión social y cultural.

La ideología *punk* contiene muy a menudo una visión crítica del mundo. La música *punk* y en concreto las portadas de los Sex Pistols expresaban esta ideología de crítica social.

Estos discos se editaban con medios baratos, domésticos o incluso hechos a mano, con fotocopias, tijeras o pegamento.

En contra de las modas y del consumismo, defendían el pensamiento del individuo sin manipulación, la obra abierta y la trasgresión a todo lo que les rodeaba.

El uso de la tipografía en la gráfica punk era al estilo dadaísta, ya que no crearon formas nuevas ni usaban formas vanguardistas.

En la década de los 70 la tipografía de moda fue la que Herb Lubalin diseñó para la revista AvantGarde (Fig. 10). AvantGarde es una tipografía geométrica de líneas puras que se inspiraba en la Futura de Paul Renner. Veremos como Jamie Reid no la utilizaría en ninguno de sus diseños.

ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZa
bcdefghijklmnopq
rstuvwxyz&012345

Fig. 10. Tipografía AvantGarde

La gráfica, en el movimiento *punk*, empezó siendo un tanto agresiva, elemento que sería clave para definir sus rasgos formales. Esta agresividad representaba una forma de conciencia social e idealista.

La gráfica *punk* pretende ofender al buen gusto y la tradición.

Neville Brody anota en esta cita una de las técnicas usadas por la gráfica punk, la fotocopiadora, que simbolizaba la degradación del progreso humano.

> "Durante los últimos años de la década de los setenta el *Punk* reveló la descomposición industrial y social no sólo a través de su iconografía… sino con el uso de fotocopiadoras, que trasladaban la degradación humana a la degradación del proceso"[22].

Los primeros abanderados del *punk* tanto estéticamente como ideológicamente, fueron los británicos *Sex Pistols*, que bajo la dirección de su Manager Malcom Aclaren y de su director artístico Jamie Reid crearon toda una iconografía que acabaría convirtiéndose en un producto comercial más. Pero su sentido de rebeldía contra el estado, es una clara idea heredera del dadaísmo.

> No era el fenómeno en sí lo que me interesaba. Vi al *punk* como parte de un movimiento artístico que venía desde hace por lo menos cien años, con raíces en la propaganda de agitación rusa, el surrealismo, dada y el situacionismo. Solía hablar bastante con John Lydon (cantante de la banda, más conocido bajo el pseudónimo de Johnny Rotten) acerca de los situacionistas, y del Suburban Press. Los Sex Pistols parecían el vehículo perfecto para comunicar ideas de forma directa a la gente que no era receptora de los mensajes de la política izquierda[23].

Un artículo publicado en internet titulado "Jamie Reid y la estética del caos" recoge en dos de sus párrafos la siguiente explicación para entender la influencia estética del situacionismo en el *punk*:

> En 1976, Reid aceptó finalmente el ofrecimiento de su amigo McLaren para diseñar los discos y carteles de Sex Pistols con la única condición de tener el absoluto control sobre la parte artística. En "Anarchy in the U.K" la bandera de la sagrada Inglaterra se exhibía destrozada. Como los ecos de una historia que fluye a lo largo de ésta, la alteración que Reid hiciera de una foto de la Reina de Inglaterra nos lleva inevitablemente hasta Duchamp y el dadaísmo, con la colocación de unos insultantes bigotes en el cuadro de la Gio-

[22] SESMA, M. *Tipografismo. Aproximación a una estética de la letra*. Paidós Ibérica S. A., 2004, p. 174.

[23] Jamie Reid. Up they rise. [Publicación en línea] http://mcerf.free.fr/jam_01.htm [Consulta: 1 de marzo de 2009]

conda, pasando por un cartel situacionista del mayo francés, en donde el rostro de una persona se encuentra totalmente vendado con un imperdible que sella la boca.

Reid, en su trabajo como diseñador, recuperó viejos carteles de inspiración situacionista (en concreto, los editados por el grupo de los Enrages y del Comité para el Mantenimiento de las Ocupaciones, controlados por los situacionistas franceses) dándoles una nueva y libre versión. Así, el póster Atelier Populaire de mayo del 68, se convertía en el célebre God save the Queen, en donde la sagrada imagen de la reina de Inglaterra agujereaba sus labios con un gran imperdible. Su diseño de los famosos "autobuses del aburrimiento" que Reid diseñase para Suburban Press en 1973 fueron posteriormente enviados al grupo/revista pro situacionista de San Francisco Point Blank!. Este dibujo luego se utilizó para el cartel Pretty Vacant de Sex Pistols como contraportada de ese single (antes de la salida del famoso single, fue utilizada -en colores rojos y blancos- en 1976 por la revista anarquista Anarchy.). En Point Blank!, un artículo titulado "Space Travel" era ilustrado con la imagen de dos autobuses, uno mostrando la palabra "Alienación" y otro con "Aburrimiento". El texto comenzaba proclamando que no estábamos dirigiéndonos a ningún lado[24].

Las ideas para las portadas de los discos de los Sex Pistols, eran imágenes que Jamie Reid ya había publicado en la revista *Suburban Press* bajo los principios del movimiento situacionista.

6.1.2.1. Obras

Las obras que estudiaremos a continuación son productos comerciales (vinilos, singles y un poster) de los Sex Pistols, diseñados por Jamie Reid. La tipografía en estas carátulas tiene un papel publicitario y en consecuencia comercial. El objetivo es que el producto sea lo suficientemente atractivo para un público con una estética e ideología determinados. Se han elegido los discos que aparecieron en 1977 buscando en la página oficial de los Sex Pistols[25].

Se ha considerado que reúnen todos los aspectos que caracteriza a la gráfica *punk*: letras recortadas, tipografías de palo seco, colores chillones, gran contraste en las imágenes, mensajes provocadores e imágenes propagandísticas en los que la tipografía cobra mayor importancia.

[24] Jamie Reid y la estética del caos. *Punk* + Freejazz + Dub = ? [Publicación en línea] http://*punk*freejazzdub.blogspot.com/2008/04/jamie-reid-y-la-esttica-del-caos.html [Consulta: 2 de enero 2009]

[25] Sex Pistols. [Publicación en línea] http://www.sexpistolsofficial.com [Consulta: 27 de febrero de 2009]

Las formas tipográficas de los dadaístas se asemejan a las formas usadas por Jamie Reid por el uso del *collage*. Son letras recortadas de diferentes tamaños, familias tipográficas que veremos en el análisis individual de cada una.

Las portadas de los discos eran creadas de forma artesanal bajo la idea *punk "Do it yourself"* (Házlo tu mismo).

6.1.2.2. Cartel "Anarchy in the U.K." (Anarquismo en el Reino Unido)
Tamaño original: A3
(26 de noviembre de 1976)



(Fig. 11)

En 1976 los Sex Pistols se dan a conocer con su primer single, "Anarchy in the U.K." (Fig. 11). La gráfica del single define la identidad del grupo sobre los siguientes conceptos: novedad, oposición, desorden y caos.

En el fondo del cartel pueden verse fragmentos de la bandera de Reino Unido, que están unidos por imperdibles (objeto que formará parte de su indumentaria), mientras que unos clips sujetan los re-

cortes donde aparece el título del single y el nombre del grupo. En el título podemos apreciar la mezcla de letras (cursiva, *bold* y redonda) de una misma familia tipográfica de palo seco que se han ido colocando una detrás de otra para formar el título, dividido a su vez en dos líneas con el objetivo de romper la composición.

El nombre del grupo está formado por mayúsculas y minúsculas con tamaños diferentes y tipografías distintas que se usará a modo de logotipo en el resto de portadas.

Como veremos más adelante, las referencias al gobierno británico mediante símbolos como la bandera o la Reina serán elementos característicos de la identidad gráfica del movimiento *punk*, sin olvidar el *collage* tipográfico y el uso del color.

[26] ELGER, D. *Dadaísmo*. Taschen. Barcelona, 2004, pg. 83

6.1.2.3. Single "God save the Queen" (Dios salve a la Reina) (27 de marzo de 1977)



(Fig. 13)[26]



(Fig. 14)



(Fig. 12)

El autor del blog “Katarsis. Jamie Reid: diseño para el caos”[27], compara esta portada (Fig. 12) con “La Mona Lisa” de Marcel Duchamp (Fig. 13). En este caso, Jamie Reid interviene en una foto de la Reina con el propósito de provocar y llamar la atención.

Reid utiliza una imagen de la Reina sellando sus ojos y boca con el título de la canción y la marca del grupo compuesto de la misma forma que la obra anterior.

La imagen original (Fig. 14) adaptada para este single, muestra la cara de la reina con un imperdible en la boca, el texto “*She Ain’t No Human Being”* (Ella no es un ser humano) y dos esvásticas dibujadas en sus pupilas. Fue censurada igual que la imagen de la bandera británica. No obstante, esta última imagen ha sido elegida como mejor portada de todos los tiempos.

6.1.2.4. **Interiores “God save the Queen”** (Dios salve a la Reina)

En los interiores del disco (Fig. 15) se repiten las mismas características que en “Anarchy in the U.K.”, aunque esta vez no se utilizan objetos simbólicos de fondo que se han cambiado por imágenes del grupo y por un color liso.

[27] Jamie Reid. Katarsis. [Publicación en línea] http://www.katarsis-net.com.ar/archivos/jamie-reid-diseo-para-el-caos.php [Consulta: 19 de abril de 2009]



(Fig. 15)

6.1.2.5. Carátula "Pretty vacant" (Bonita vacante)
(1 de julio de 1977)

Siguiendo la línea de las otras cubiertas, la cubierta la ocupa una imagen de un cuadro con un cristal roto (Fig. 16) donde pueden leerse las palabras Sex Pistols y Pretty vacant con la misma técnica que estamos viendo. En la parte trasera donde aparecen los títulos de las canciones aparecen dos autobuses en negativo, con un cartel encima con las palabras "Nowhere" (alienación) y "Boredom" (aburrimiento), que fueron usadas por Jaime Reid anteriormente en la revista *Suburban Press* y adaptadas para este album posteriormente.

En la parte inferior aparece el título del album, el grupo y en letras de máquina de escribir con el nombre de la discográfica.

En ambos casos las fotografías usadas están en escala de grises.



(Fig. 16)

6.1.2.7. Portada "Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols
(11 de noviembre de 1977)

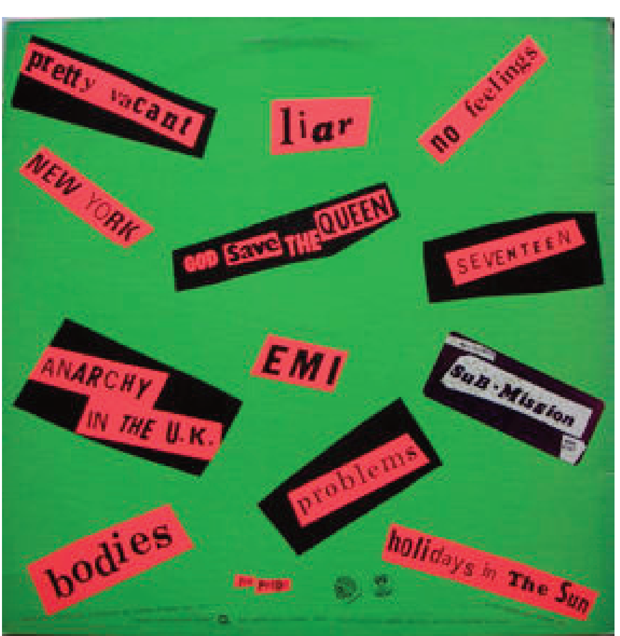
Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols (Nada de tonterias, aquí están los Sex Pixtols. Fig. 17) fue el primer disco de los Sex Pistols. Este título tan provocador expresaba su rechazo a la sociedad,

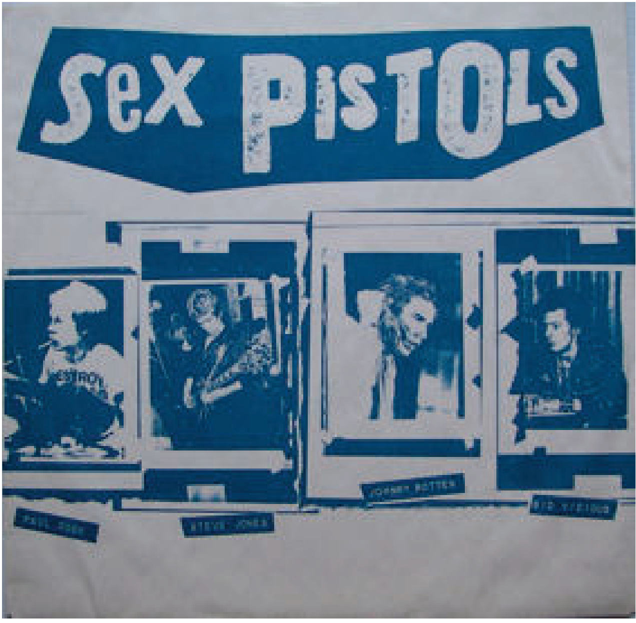
a la opinión de la gente y a las manipulaciones mediáticas declarándose libres e independientes.

Como puede apreciarse en la contraportada del disco, aparecen los títulos de las canciones como un *collage*. Los títulos parece que se han compuesto a su vez de otros recortes de letras elegidas al azar.

Puede verse la diversidad de familias tipográficas entre las que se diferencian tipografías clásicas y modernas de palo seco que no siguen un orden.









(Fig. 17)

Las canciones aparecen sin numerar para enfatizar la sensación de caos y desorden. A pesar de la anarquía que puede verse a simple vista podemos entrever una estructura de diagonales paralelas entre sí, que recuerda al montaje "Tierra Soleada" de los dadaístas Grosz y Heartfield.

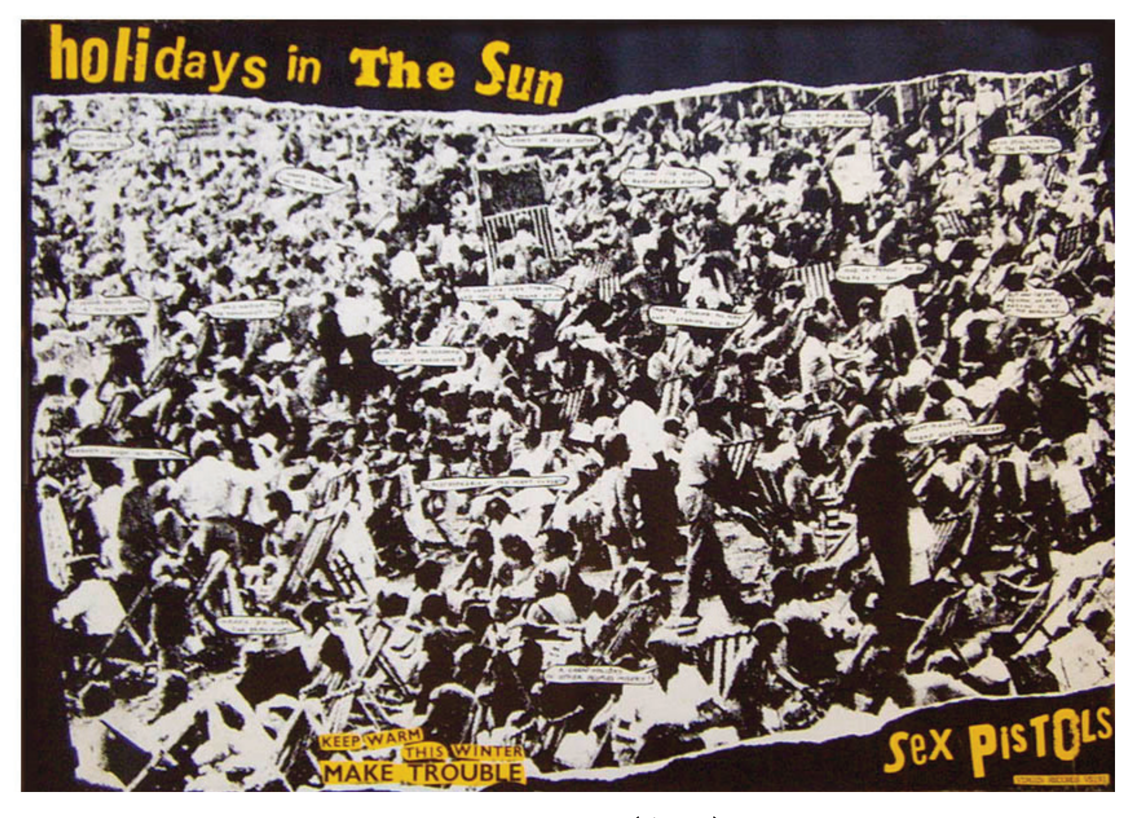
En el interior se presenta a los componentes del grupo con fotos recortadas a mano repitiendo la técnica del *collage*, con un uso mínimo del color.

6.1.2.7. Poster "Holidays in the sun"
(1977)

Los *collages* que promulgaba Tristán Tzara fueron bien acogidos por Jamie Reid y la gráfica situacionista.



En este último poster (Fig. 18), vemos como insiste en el blanco y negro de la imagen que ha convertido en comic escribiendo frases en bocadillos sobre la gente, dentro de una imagen y letras que han sido recortadas a mano.



(Fig. 18)

6.1.3. El paso de la fotocopiadora al ordenador personal

El uso de la fotocopiadora por Jaime Reid para sus *collages* publicados en *Suburban Press* evolucionó en el ordenador personal usado por los diseñadores Dan Friedman y April Greiman, entre otros.

De forma paralela e influenciados por la gráfica situacionista, los diseñadores empezaban a cuestionarse principios racionalistas que habían inspirado la metodología del Movimiento Moderno, aportando, cada vez más, formas nuevas y abiertas. Dos de las figuras que desarrollaron estas ideas fueron Dan Friedman y April Greiman (ambos alumnos de la escuela de artes de Basilea), quienes empezaron a crear carteles, portadas de revistas con recortes



(Fig. 19)

de letras independientes. Un ejemplo de ello podemos verlo en la portada del número 1 de la revista *Typografische Monatsblätter* (Revista Mensual Tipográfica) de Dan Friedman, Suiza, 1971 (Fig. 19). Una serie de letras de diferentes tipografías (palo seco, decorativas, tridimensionales), con diferentes tamaños, flotan sobre una imagen en negativo del Times Square de forma dinámica. Puestas al azar revalorizan el potencial de la tipografía como elemento expresivo.

Su objetivo era crear nuevas formas que consideraba llenas de subjetividad, misterio e irracionalidad.

6.2. Diseño gráfico *grunge*

El estilo *grunge* aparece en la década de los noventa en Estados Unidos conectando con un tipo de música rock y de estética que dan una apariencia de sucio y descuidado[28].

Siempre que se habla de diseño gráfico *grunge*, se relaciona con la ilegibilidad. El enfrentamiento entre ilegibilidad y legibilidad fue el gran debate tipográfico de la posmodernidad. Los diseñadores tenían unos nuevos valores culturales y sociales y rechazaban la racionalidad, lo que abrió un camino nuevo a la experimentación.

La letra se convierte en imagen, queda relegada de su función principal y se emplea como un elemento más en la producción gráfica.

Llegados a este punto debemos comentar que no entraremos en la teoría de la deconstrucción porque es demasiado densa para este trabajo.

Comentaremos brevemente que surgieron dos tipos de escuelas: las que defendían la teoría del diseño y las que defendían la habilidad tecnológica.

Algunas escuelas de diseño en Estados unidos retomaron las teorías postestructuralistas. Por ejemplo la Cranbrook Academy of Art,

[28] Grunge. Cambridge Dictionary of American English. [Publicación en línea] http://dictionary.cambridge.org/define.asp?dict=A&key=grunge*1+0 [Consulta: 19 de marzo de 2009]

bajo la dirección de Michael y Katherine McCoy, impulsó la relectura de los textos de Jacques Derrida enfocados a cambiar el orden del texto con el fin de tener una nueva lectura y hacerlo funcionar de forma diferente. La Cranbrock Academy impulsó el rechazo a la objetividad del movimiento moderno y se apoyó en otra de las ideas propias del posmodernismo que fue la autoexpresión.

Otras escuelas que aparecieron en torno a las décadas de los 80 y 90 entendieron el diseño como una simple técnica y habilidad en el manejo de unos programas de ordenador. Estas escuelas estaban a favor del aprendizaje tecnológico frente al intelectual.

Influenciado por las nuevas tecnología, por las ideas que estaban en contra de la racionalidad y de las normas editoriales surgieron los experimentos de David Carson que aparecieron en la revista *Ray Gun*. Esta estética creada por Carson se consolidó como "el estilo de su tiempo"[29], pero a diferencia del *punk* , fundado en la lucha de clases y en el uso de herramientas no sofisticadas, el diseño gráfico *grunge* ponía de manifiesto el uso del ordenador personal.

> Para muchos teóricos este acceso a la tecnología propició unas tipografías ilegibles y "feas" que se rebelaban contra lo establecido[30].

Después de analizar las tipografías creadas en la era *grunge*, hemos sacado la conclusión de que las tipografías *grunge* se caracterizan por unos perfiles irregulares y unas formas defectuosas como vemos en la tipografía de Scott Makela[31] (Fig. 20).

Como veremos a continuación Carson no hizo uso de estas tipografías que se pusieron de moda.

ABCDEFGHIJKLMONPQRSTUVXYWZ
abcdefghijklmnopqrstuvz 1234567890

Fig. 20

[29] SESMA, M. Tipografismo. Aproximación a una estética de la letra. Editorial Paidós Ibérica S. A., 2004, pg. 192.

[30] *Íbidem.*

[31] Dead History. Emigre. [Publicación en línea] http://www.emigre.com/EF.php?fid=88 [Consulta: 19 de marzo de 2009]

6.2.1. David Carson

> El proceso creativo, es el modo de fuga de un mundo que cada vez está mas regulado[32].

Al principio de su carrera, David Carson (Texas, 1955-) trabajó como profesor de sociología, pero más tarde pasaría a trabajar de diseñador gráfico revolucionando el mundo de la comunicación visual.

Fue el diseñador que popularizó el estilo *grunge* y bajo la dirección artística de la revista *Ray Gun* donde exhibía sus experimentaciones con tipografía.

El rechazo de Carson por las normas editoriales empezó en la revista *Beach Culture*, donde dejó de utilizar números de página. En números posteriores eliminaría los márgenes superior e inferior.

Carson definía su metodología de trabajo como "impreciso, intuitivo, un enfoque sin formación formal"[33].

Otra de las premisas de Carson fue la de utilizar "el peor tipo de letra que tuviera a su alcance", que combinaba con números como 3 (que usaba como E), 5 (S), 1(I) para hacer sus textos más ilegibles.

El fotógrafo Albert Watson, declaró, "Carson usa tipos al modo que un pintor usa pintura, para crear emociones y expresar ideas"[34].

6.2.2. Obras

Para la elección de las siguientes obras se tomaron de referencia los dos libros publicados por Lewis Blackwell y David Carson que reúnen la obra del diseñador eligiendo las imágenes mediante los siguientes criterios: superposiciones de imágenes con transparencias, imágenes a sangre, desproporción de los tamaños de las letras, combinación de minúsculas y mayúsculas de diferentes tipografías para una palabra y cajas de textos con formas no convencionales.

Tras este recuento de criterios descubrimos que la obra de David Carson no se caracteriza por el uso de tipografías fragmentadas pero sí por los criterios anteriormente comentados.

---

[32] BLACKWEL, L. y CARSON, D. *David Carson: 2ndsigth. Grafik design alter the end of print.* Universe Publishing, 1997, pg. 20.

[33] POYNOR, R. *No más normas. Diseño gráfico posmoderno.* Gustavo Gili S.A., 2003, Barcelona, pg. 62.

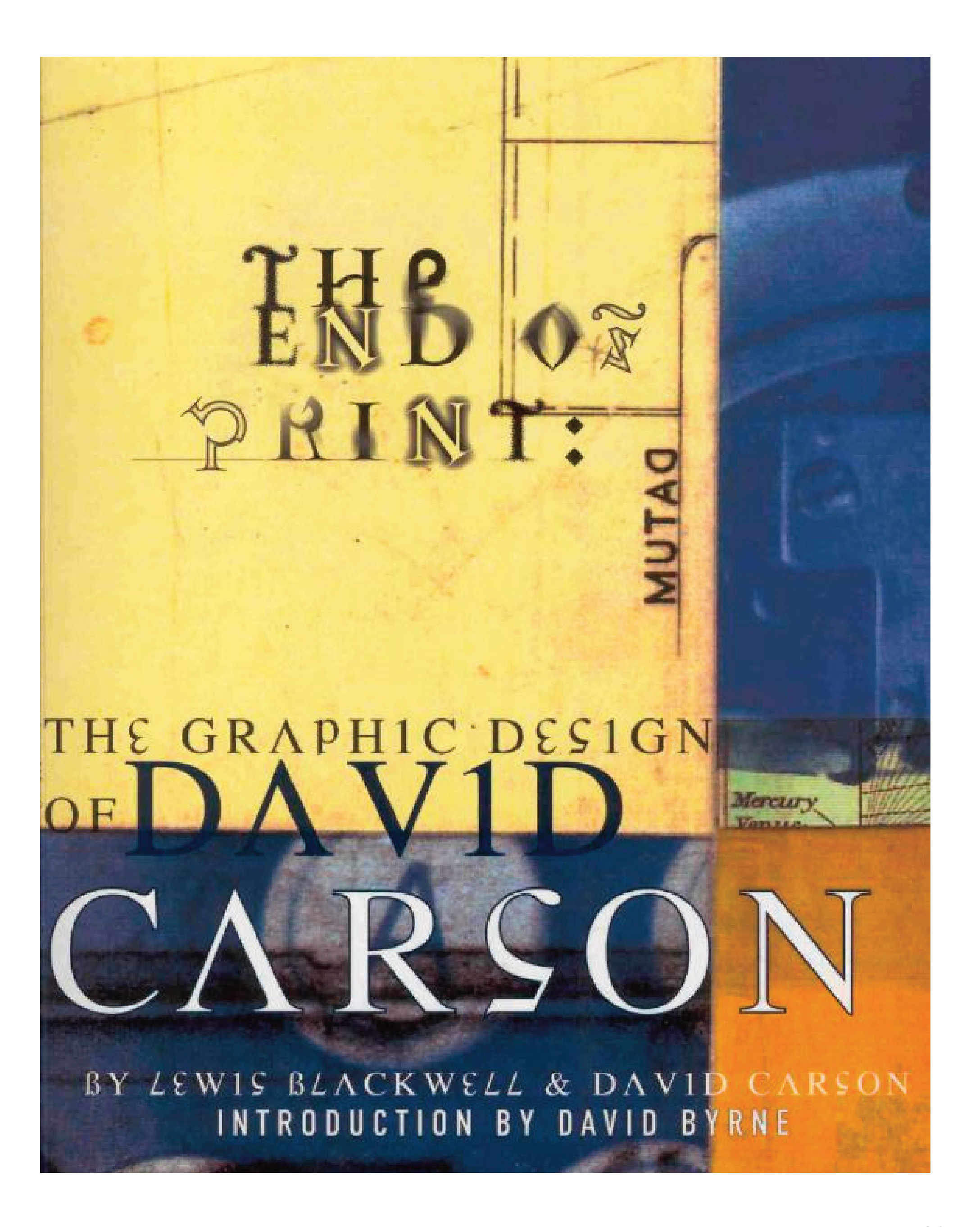
[34] David Carson. Britanica Enciclopedia Online [Publicación en línea] http://www.britannica.com/EBchecked/topic/97120/David-Carson#ref=ref844878 [Consulta: 22 de marzo de 2009]

En los diseños considerados de la era *grunge* o deconstruccionistas, se combinan letras con imágenes para crear superposiciones donde se esconden complejas estructuras.

En esta época podemos ver claramente la relación entre el diseñador, la cultura y la tecnología en la que se ponía de manifiesto el uso creativo de las herramientas digitales.

6.2.2.1. Portada del libro *The End of the Print: The Graphic Design of David Carson*

(Editado por Lewis Blackwell y David Carson en 1995)



(Fig. 21)

En esta portada del primer libro de David Carson (Fig. 21) podemos ver las transgresiones ortotipográficas en los cambios de letras por números. Siguiendo el esquema de las composiciones de la era *grunge*, tenemos un plano de fondo con superposiciones de imágenes en forma de *collage* con transparencias.

El primer plano está reservado al texto que conforma el título del libro, donde las letras pertenecen a tipografías decorativas y donde predomina ese aspecto de suciedad y descuido. Las letras se difuminan para perderse con el fondo mientras que en la parte inferior apreciamos una tipografía clásica. En este caso está cambiando unos signos por otros:

"A" por "Λ"
"I" por "1"
"E" por "3"
"S" por "5"
"L" por "7"

De esta manera compone TH3 GRΛPH1C D3S1GN OF DΛV1D CΛ R5ON. Propone una forma de ver las letras alejadas de su función clásica.

6.2.2.2. *Ray Gun* #1

(Primer número de la revista *Ray Gun*, noviembre de 1992).

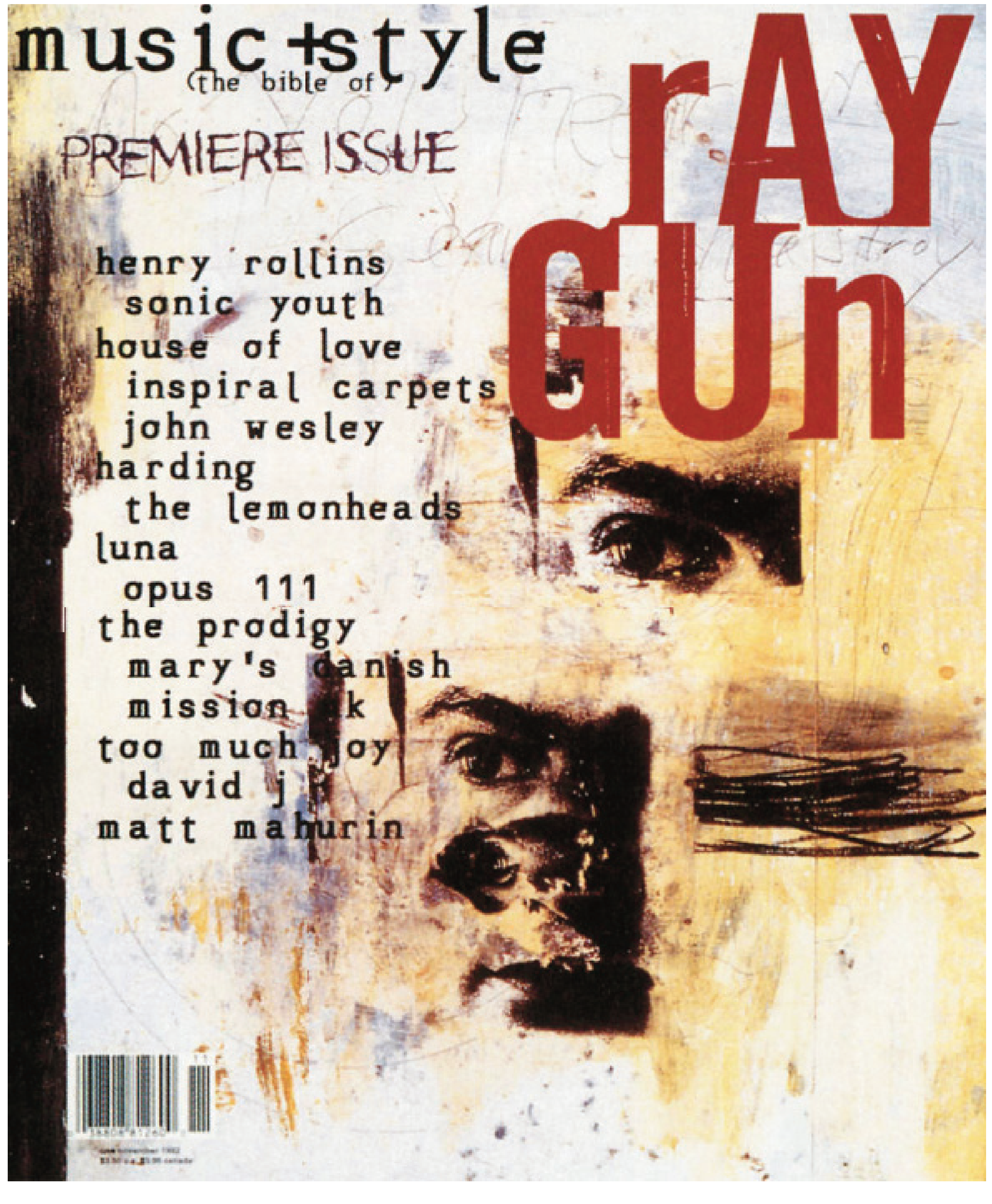
En este primer número de la revista (Fig. 22) podemos observar diferentes tipografías, incluso palabras escritas a mano que se mezclan para componer esta cubierta tan expresiva. Su plasticidad reside en el uso de superposiciones de fotografías y textos.

En un primer plano podemos ver el nombre de la revista con una tipografía donde se pueden diferenciar remates clásicos en una tipografía con rasgos modernos.

La forma de componer **raY GUn** es una llamada de atención por sus combinaciones entre mayúsculas y minúsculas.

En un segundo plano podemos diferenciar el índice de músicos, todos ellos en minúsculas con letras y con un interletrado excesivo donde las letras parecen formar imágenes independientes.

En el plano del fondo vemos una parte de una imagen de Henry Rollins que Carson ha tratado a modo de transparencia donde puede verse el fondo que se ha creado por medio de manchas de color, texturas y palabras muy tenues escritas a mano. En este ejemplar la tipografía se ha trabajado de forma pictórica y emotiva.



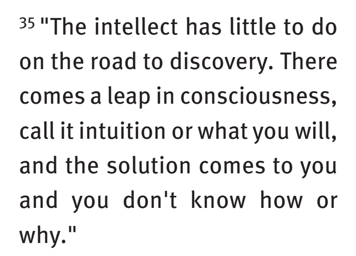
(Fig. 22)

6.2.2.3. Página interior de 2nd sigth

Empleando la ténica del *collage* usada por los dadaístas y las portadas de Jamie Reid, Carson compone esta cita de Albert Einstein[35] sobre la intuición (Fig. 23). Las palabras se tapan unas a otras y no permiten una lectura lineal de la frase.

Compuesto en mayúsculas, letras de palo seco y clásicas, superpone las palabras sobre la imagen de fondo, Carson nos descubre una de sus metodologías de trabajo: la intuición.

También se pone de manifiesto la pericia de la imprenta que consigue no cortar las letras que se acercan al borde del margen.

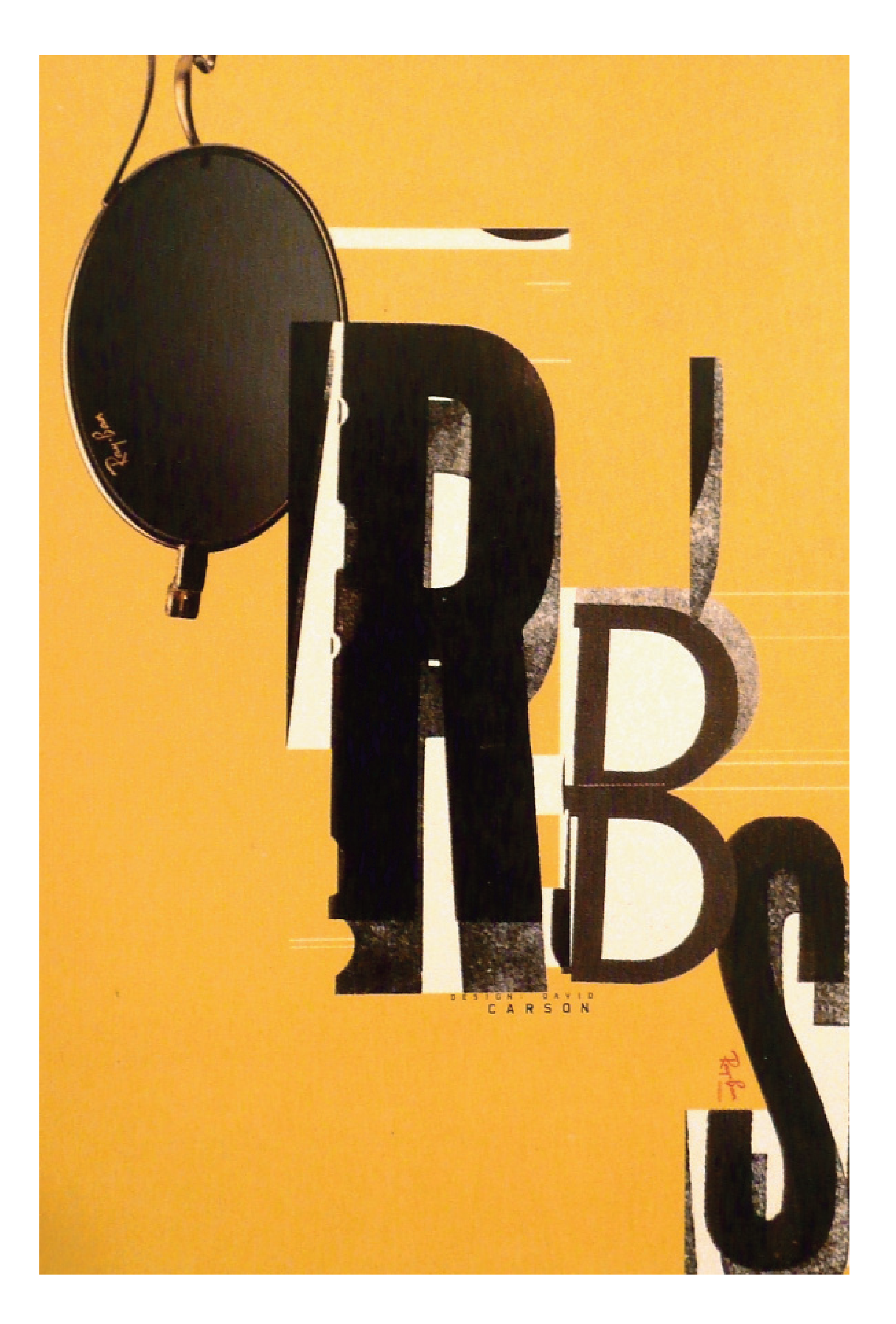

[35] "The intellect has little to do on the road to discovery. There comes a leap in consciousness, call it intuition or what you will, and the solution comes to you and you don't know how or why."

(Fig. 23)

6.2.2.4. Anuncio para gafas *Ray Ban*

En este anuncio para el modelo de gafas Orbs (Fig. 24), vemos como usa letras recortadas y pegadas de diferentes familias tipográficas. Al modo de los collages de Jamie Reid o los dadaístas, David Carson compone este cartel con recortes de letras.

Aunque Carson hace uso de su ordenador personal y no de unas tijeras, en este caso vemos que el resultado es el mismo, unas enormes letras de familias diferentes que se combinan para crear la palabra ORBS.



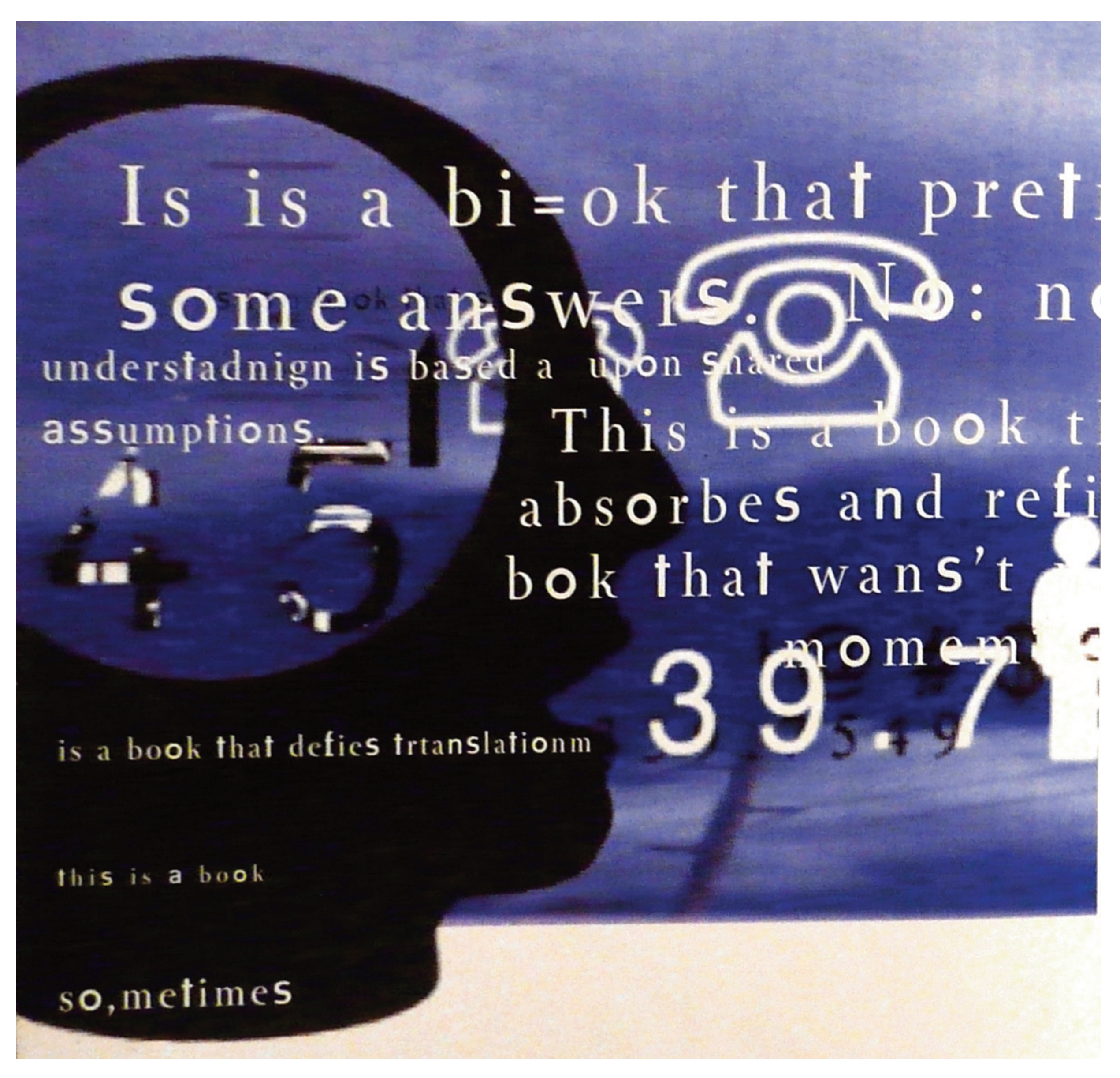
(Fig. 24)

En este caso al igual que las portadas de Sex Pistols, las obras son creadas como publicidad de un producto comercial.

6.2.2.5. Página interior de 2nd sight

Una de las características de la obra de David Carson es el uso de diferentes tipografías. En este caso (Fig. 25) como si se tratara de una misma familia tipográfica compone el texto con esa estética que recuerda a Jamie Reid.

Esta imagen se ha escogido porque después de comprobar toda su obra, el uso de la tipografía que aquí se muestra, es el uso más



(Fig. 25)

repetido en su trabajo. Como vemos, Carson no compone textos al modo clásico, sino que crea ritmos en la página mediante el uso de grandes interlineados y cuerpos diferentes.

En los dos libros que recogen la obra de David Carson, los textos están compuestos de forma que resulta imposible saber donde empieza un párrafo y dónde termina el siguiente, lo que dificulta su lectura.

7. Discusión



7. Discusión

Las respuestas encontradas en nuestra investigación generan a su vez nuevos interrogantes que justifican el interés de continuar explorando nuevos caminos, especialmente los relacionados con la enseñanza del diseño gráfico.

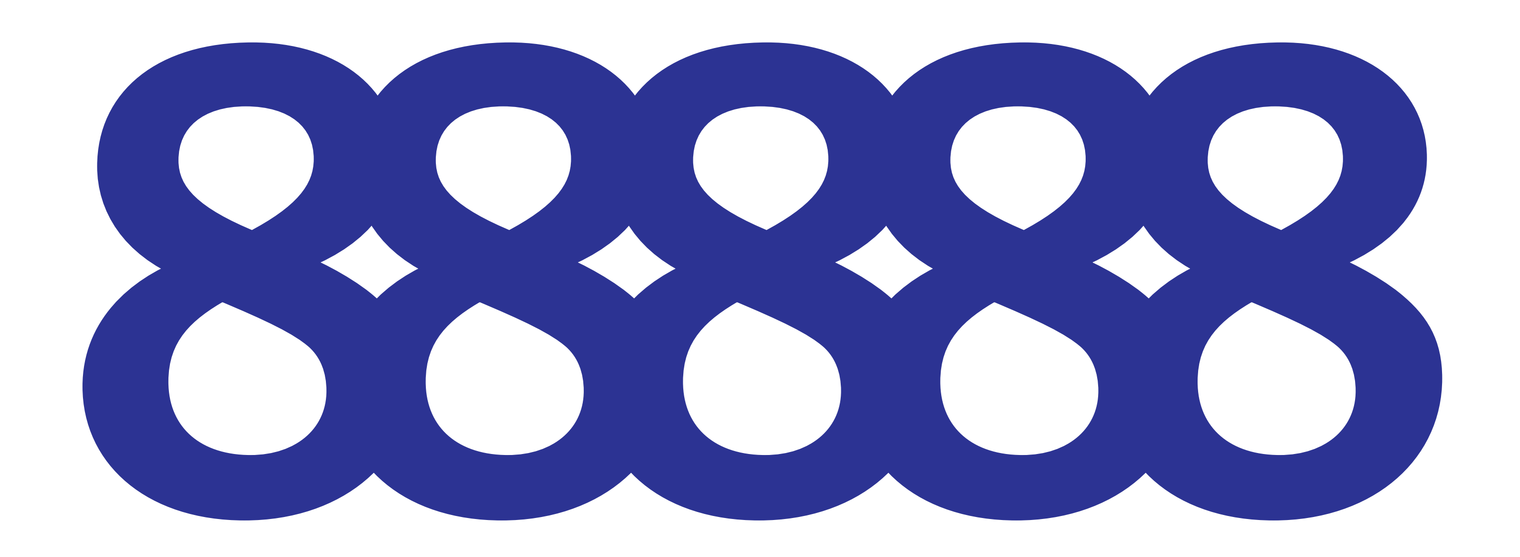
Como hemos visto, a lo largo de nuestro trabajo, los dadaístas, Jamie Reid y David Carson no tenían conciencia de los métodos de aprendizaje que se transmitían en las escuelas.

En las principales escuelas de diseño algunos profesores basaban sus clases bajo fundamentos teóricos.

Por ejemplo, el pintor y diseñador Tomas Maldonado que impartió clases en la Nueva Bauhaus de 1954 a 1966, mantenía una postura científica y racionalista, mientras que la diseñadora postestructuralista Katherine McCoy en la Cranbrook Academy of Art, principio de los 90, se apoyaba en los textos de Jacques Derrida (deconstrucción).

Por lo tanto, nuestro objetivo será **estudiar los planteamientos teóricos aplicados a la enseñanza del diseño gráfico en La Nueva Bauhaus, con Tomas Maldonado, y en la Cranbrook Academy of Art, con Katherine McCoy.**

8. Conclusiones



8. Conclusiones

El primer rasgo en común entre las obras dadaístas y el diseño gráfico *grunge,* es que ambos se realizan mediante la técnica del *collage*, donde mezclan textos y fotografías.

En el ámbito artístico los dos movimientos aparecen en momentos de decadencia artística.

Ideológicamente las dos corrientes se basan en los mismos principios de rechazo a las normas y al orden establecido.

En un siguiente estudio más detallado encontramos que en sus *collages* utilizan cuerpos de tipografías diferentes donde combinan en la misma palabra mayúsculas y minúsculas.

En las obras estudiadas, artistas dadaístas, Jamie Reid y David Carson, usan familias tipográficas de palo seco de forma repetida pero no crean nuevas tipografías ni usan tipografías vanguardistas.

La composición del espacio es generalmente asimétrica, sin uso de retículas, dejando a las leyes del azar y la intuición la composición.

Las ideas de azar, inmediatez, espontaneidad, improvisación, irracionalidad, intuición, desorden, caos y suciedad se ven representadas gráficamente por la técnica del *collage.* Para enfatizar esta estética, los dadaístas como los diseñadores estudiados superponen los textos con imágenes.

Estas ideas se representan tipográficamente con letras de diferentes tamaños y familias.

Tras este estudio podemos afirmar que el uso de la tipografía en la pintura del movimiento dadá a través de sus *collages* y la gráfica de los diseñadores posteriores postmodernos (*punk*- Jamie Reid, y *grunge*- David Carson) se basan en principios comunes.

También se encontraron divergencias entre los dos movimientos como por ejemplo el uso de la tecnología.

Mientras que el dadá y el *punk* utilizan medios precarios para la experimentación (sus manos o tijeras), el *grunge* utiliza el ordenador personal.

En el caso del dadaísmo el *collage* tiene un alto contenido de crítica política, mientras que el *collage* en las obras de David Carson carece de contenido político y sus diseños (portadas de revistas, carteles publicitarios, diseños de un libros...) son productos comerciales.

De esta manera podemos afirmar que ideológicamente los *collages* tipográficos en la pintura dadaísta tiene unos fines propagandísticos, mientras que en los diseños de David Carson tienen un carácter publicitario y estético.

9. Bibliografía



9. Bibliografía

Arte posmoderno

Arte posmoderno. Wikipedia [Web en línea] http://es.wikipedia.org/wiki/Arte_postmoderno [Consulta: 15 de marzo de 2009]

BONITO OLIVA, A. [et. al]. Los manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones. Traducción César de Palma. Akal, Madrid, 2000, 398 p.

VICENTE, A. de. Las rebajas de las vanguardias. En: DE VICENTE, A (Autor), *El arte en la posmodernidad: todo vale*. Ediciones del Drac, Barcelona, 1989, p: 117-125.

Dadaísmo

Dadaísmo. Wikipedia [Web en línea] http://es.wikipedia.org/wiki/Dada%C3%ADsmo [Consulta: 24 de noviembre de 2008]

ELGER, D. *Dadaísmo*. Taschen. Barcelona, 2004, 96 pp.

TZARA, T. *Siete Manifiestos Dadá*. Traducción de Huberto Halter. Tusquets. Barcelona, 1981, 60 p.

Diseño gráfico

BALIUS, A. Andre Balius. [Web en línea] http://www.andreubalius.com/andreubalius/andreu03_textos03.html [Consulta: 26 de diciembre de 2008]

BLACKWELL, L y CARSON, D. *The End of Print: The Graphic Design of David Carson*. Chronicle Books, 1995, 160 p.

BLACKWELL, L y CARSON, D. *David Carson: 2nd Sight: Grafik Design Alter the End of Print*. Universe Publishing, 1997. 176 p.

JAMIE REID. Up they rise. [Publicación en línea] http://mcerf.free.fr/jam_01.htm [Consulta: 1 de marzo de 2009]

PELTA, R. Del diseño sin límites a los básico. En: PELTA, R (Autora). DIseñar hoy. Paidós Ibérica. 2004, Barcelona.

POYNOR, R. Orígenes. En: POYNOR, R. (Autor) *No más normas. Diseño gráfico posmoderno*. Traducción Gloria Bohigas. Gustavo Gili S.A., 2003, Barcelona.

POYNOR, R. Deconstrucción. En: POYNOR, R.(Autor) *No más normas. Diseño gráfico posmoderno*. Traducción Gloria Bohigas. Gustavo Gili S.A., 2003, Barcelona.

Ensayística

GREIL, M. *Rastros de Carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Traducción Damián Alou. Anagrama. Barcelona. 1993, 536 p.

Internacional Situacionista

Internacional Situacionista Vol. 1. Traducción de Luis Navarro. Literatura Gris. Madrid, 1999, 224 pp.

Situacionismo. Wikipedia [Web en línea] http://es.wikipedia.org/wiki/Situacionismo [Consulta: 10 de enero de 2009]

Recursos electrónicos

Britannica Enciclopedia Online [Web en línea] http://www.britannica.com

Cambridge Dictionary of American English. [Web en línea] http://dictionary.cambridge.org

Real Academia de Lengua Española. Diccionario [Web en línea]
http://www.rae.es

WIKIPEDIA. La enciclopedia libre [Web en línea]
http://es.wikipedia.org

WIKIPEDIA. The free enciclopedia [Web en línea]
http://www.wikipedia.org (Inglés)

Tipografía

Acerca de la tipografía como signo visual. [Web en línea]
http://www.centro-de-semiotica.com.ar/Filpe-Guitelman1.html
[Consulta: 29 de marzo de 2009]

BLACKWELL, L. *Tipografía del siglo XX remix*. 2ª ed. Traducción de Carlos Sáez de Valicourt. Gustavo Gili, 1998, 198 p.

JURY, D. "¿Qué es la tipografía?". En: JURY, D. (Autor) *¿Qué es la tipografía?*, Traducción de Darío Giménez. Gustavo Gili. 2007, Barcelona, 8-13 p.

McLEAN, R. "Letras para la impresión". En: McLEAN, R. (Autor) *Manual de Tipografía*. Traducción de Catalina Martínez. Hermann Blume Ediciones. 1987, Madrid, 57-78 p.

SESMA, M. *Tipografismo. Aproximación a una estética de la letra*. Editorial Paidós Ibérica S. A., 2004, 214 p.

Taller de *Tipografía avanzada*. [Web en línea]
http://www.astraph.com/udl/biblioteca/antologias/taller_tipografia_avanzada.pdf [Consulta: 2 de noviembre de 2008]